

МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКЦИИ

СОЦИАЛЬНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

М.П. Матюшова

Кафедра истории философии
Факультет гуманитарных и социальных наук
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

Статья посвящена анализу взаимоотношений и взаимовлияния искусства и общества, и в частности искусства и политики.

Ключевые слова: искусство, мировоззрение, политика и искусство.

Ничто так не украшает князей и власть имущих, как если они ценят искусства, чтят и умножают своими щедротами их творения; напротив, нет более печального и позорящего их зрелища, чем когда они, располагая средствами довести искусства до высочайшего расцвета, расточают эти средства на безвкусицу, варварство и лстящую им низость.
Шеллинг Ф.В. Философия искусства

Как связаны творчество художника и социальная среда? Каковы социальные детерминанты художественного творчества, оказывающие влияние на формирование мировоззрения художника? Какие функции выполняет искусство в обществе? Может ли оно способствовать пониманию и разрешению социальных процессов?

Эти и другие вопросы были всегда предметом острых дискуссий у философов, эстетиков и историков искусства. Особо актуальны они и в наше время, в эпоху постмодерна, которая разрывает буквально у нас на глазах с идеалами эпохи Модерна, новоевропейской культуры. Что нового появилось в современных оценках этой проблематики? Как прослеживается в них «связь времен» и культур?

На заре эпохи Просвещения, в Новое время одним из первых, кто попытался проанализировать проблему взаимоотношения и взаимовлияния социальной среды и искусства, был известный французский историк и эстетик Ж.Б. Дюбо. В своем

знаменитом произведении «Критические размышления о поэзии и о живописи» он (пытаясь выяснить причины, благодаря которым одни века столь благодатны для появления выдающихся художников и выдающихся произведений искусства, в то время как другие не приносят никаких плодов) выделяет две группы причин — физические и моральные.

Под физическими причинами он понимает географическую среду (климат, воздух, почва), а в качестве моральных причин называет следующие: «благополучное состояние того государства, в котором Живописцы и Поэты начинают свою карьеру; склонность их Государя и всех сограждан к изящным искусствам; и, наконец, наличие превосходных Мастеров, чьи наставления способны сократить время ученичества и обеспечить его плоды» [1. С. 338]. Замечает Ж.Б. Дюбо и то, что в Древней Греции искусство считалось «общественным достоянием и сокровищем, принадлежащим всему государству».

По сути, Ж.Б. Дюбо можно считать первым социологом искусства. Он был одним из тех, кто стал рассматривать искусство не только в гносеологическом аспекте, не только с точки зрения отражения действительности (мимезиса), его предмета и способа, но анализируя весь комплекс социальных факторов, включая сюда и факторы экономического порядка.

Так, например, говоря о том, что развитие искусства противоречиво зависит от экономического благосостояния государства, Дюбо замечает, что в истории мы нередко наблюдаем в одно и то же время и экономический расцвет государства, и упадок, а иногда и вовсе вырождение, искусства; и наоборот. Аргументирует свою позицию он риторическим вопросом, на который достаточно трудно ответить: «А разве в самой Франции, наибольшее развитие Литературы и Искусства не совпало с периодом войн?» [1. С. 376].

Рассмотрение связей искусства и общества было проделано известной писательницей и литературным критиком Жерменой де Сталь в ее произведении «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями», изданной в 1800 г.

В предисловии ко второму изданию Ж. де Сталь пишет, что основной ее задачей было желание показать, «как связана литература с общественными установлениями той или иной страны в ту или иную эпох» [2. С. 58], в частности, рассмотреть связи между политическим устройством страны, религией, нравами, законами и ее литературой.

В отличие от Ж.Б. Дюбо, который настаивал на решающем воздействии физических причин, Жермена де Сталь показывает, что определенный характер литературы в меньшей степени зависит от климата, чем от нравов, обычаев, государственных учреждений и социальных установлений. Она твердо убеждена в силе искусства слова, считая, что с помощью выдающихся произведений литературы можно изменить национальный менталитет народа: «талант может изменить судьбу государства» [2. С. 258]. Особенно интересны размышления французской писательницы о связи литературы и свободы в обществе, о связи философии и литературы в эпоху Просвещения, когда философские идеи проникли в трагедии, сказки, достигнув своего триумфального пика в творчестве Вольтера.

Вопросы о связи творчества художника и его политической свободы был актуален для классицизма и неоклассицизма. Вполне определенно о влиянии свободы на развитие искусства высказывался немецкий просветитель И. Винкельман в «Истории искусства древности». Именно в политической свободе греков он усматривал условие расцвета древнегреческого искусства: «Свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, была одной из главных причин расцвета искусства в Греции» [3. С. 98]. Такие мотивы присущи и гегельянству. Гегель также видел в политической свободе общественную основу расцвета греческого искусства. Ведь «...каждое художественное произведение принадлежит своему времени, своему народу, своей среде» [4. С. 16].

Проблема соотношения расцвета и упадка искусства, его относительной независимости от социального и экономического состояния общества проанализирована французским философом и историком Ипполитом Тэном. В своей работе «Философия искусства», впервые изданной в 1880 г., он попытался рассмотреть художественное произведение в контексте стиля, школы, «нравственного и умственного состояния», создаваемого временем, страной, в которой жил художник. Характеризуя свой метод, И. Тэн утверждает: «исходная точка этого метода заключается в признании того, что художественное произведение не есть одинокое, особняком стоящее явление и в отыскании того целого, которым оно обуславливается и объясняется» [5. С. 8]. И для того, «...чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат» [5. С. 10]. На этом пути необходимо выделить «существенный характер» эпохи, «господствующие, преобладающие» ее черты, в первую очередь тип человека, который доминирует в этом обществе и духовный мир которого находит свое отражение в различных видах искусства. Позднее это получит название «национальный характер».

Действительно, у каждого художника в процессе его жизни формируется определенное мировоззрение, представляющее собой совокупность философских, политических, правовых, нравственных взглядов и идеалов, которые в значительной мере определяют его идейную позицию, цели его творческой деятельности. Это мировоззрение может быть более или менее продуманным, стройным, цельным, но может быть и противоречивым, разорванным, может оставаться неизменным на протяжении жизни художника, или наоборот, изменяться. Но не иметь мировоззрения художник, как и любой другой член общества, не может. На каждом историческом этапе художник включен в определенную социальную среду, которая влияет на него, на его духовный мир, чувства и мысли и в конечном счете этот мир находит отражение в его творчестве.

Однако взаимоотношения художника и общества не носят прямого непосредственного характера. Они скорее напоминают диффузию, когда элементы художественного сознания художника проникают в общественное сознание, в то время как общественное сознание начинает проникать и формировать сознание художника начиная с детства. Мир, который окружает художника, отражается в его со-

знании. А сам художник в своем воображении пытается создать свой индивидуальный новый, «художественный мир», непохожий на те миры, которые существовали ранее в искусстве. Художник может не интересоваться ни историей, ни политикой, ни философией, ни современностью, но это не мешает внешнему миру «жить» в его сознании.

Основной целью настоящего художника является стремление к художественной правде. Он стремится выразить ее имеющимися у него художественными способами. Он ищет такие способы, которые побуждают художника к новым достижениям, к передаче в своем произведении не только умонастроение эпохи, но и своих чувств и переживаний, личного взгляда на мир и реальность. В.Г. Белинский, восхищаясь Пушкиным, утверждал, что Пушкин — это Россия, что он является единственным русским поэтом и полным представителем жизни народной. При этом он замечает, что «миросозерцание Пушкина трепещет в каждом стихе» [6. С. 482]. Искусство содержит в себе глубокое и неразрешимое противоречие: испытывать непосредственную зависимость от общества и в то же время постоянно стремиться к независимости от него.

В романе «Дон-Кихот» социальная среда изображена весьма схематично. Писатель долгие годы вынашивал образы своих главных персонажей. И лишь в конце жизни интуиция подсказала ему образ рыцаря и его оруженосца. Вокруг этих образов он выстраивает сюжет, искусственный «художественный мир», в котором раскрывает характеры героев. Но, несмотря на то, что персонажи Сервантеса действовали в искусственном мире, они стали более знамениты, чем его современник, «реальный» испанский король Филипп II, который оставил о себе значительный след в европейской истории — вел непрерывные войны за могущество Испании, подавлял восстания мавров, населения Нидерландов, пытался с помощью «Непобедимой армады» вернуть Англию в лоно католической церкви, вмешивался в религиозные распри во Франции и др.

Но для нашего современника не Сервантес жил в эпоху короля Филиппа, а король Филипп жил в эпоху Сервантеса.

В романе Сервантеса нет даже намек на реальные события, участником которых был сам писатель. Но тем не менее роман был опосредован временем, в котором жил писатель. Сейчас трудно представить, что могло существовать другое слово, характеризующее комическое благородство, и другой персонаж, не похожий на «рыцаря печального образа».

История Дон-Кихота с ее притчевостью и символичностью сначала была задумана автором в жанре рассказа. Автор не предполагал, куда его может привести небольшая пародия, написанная в ответ на раздражающее увлечение соотечественников дешевыми рыцарскими романами. Сервантес встретил Дон-Кихота и Санчо Пансу, не блуждая по дорогам Испании, а блуждая в своем воображении в поисках оригинальной мести литературным соперникам.

Можно сказать, что Сервантес не придумал Дон-Кихота, а случайно его открыл. В этом смысле верно утверждение «придуманное не может быть оригинальным». Первотолчком к созданию романа была «ненависть» к дурному вкусу, раздражение, которое в нем вызывали читатели «чепухи».

Лишь впоследствии Сервантес увидел в своем замысле огромные потенциальные возможности и вложил в роман весь свой социальный опыт, всю иронию великого неудачника, которым был сам, всю горечь своей судьбы.

Таким образом, социальная среда «преследует» художника, пытаясь сделать его современным. Но интуиция, чутье гения заставляет его опасаться быть слишком современным сегодня и оказаться забытым завтра.

Искусство и политика... Когда мы соединяем эти два понятия, кажется, что мы соединяем несоединимое. С одной стороны, искусство, которое всегда ассоциируется со свободой творчества, а с другой, — политика, которая связывается с насилием, идеологией, властью, контролем. Можно ли связать эти два разных мира, две реальности?

Да, можно, ибо любое художественное произведение является политическим как проявление отношения к жизни художника. Даже не претендуя на отражение в произведении какой-либо политической идеологии, выражая только эстетические цели, художник невольно показывает свою политическую позицию. Т. Адорно отмечал, что «современные греческие тираны знали, почему они запрещали пьесы Беккета, в которых ни одно слово не имело отношения к политике» [7. С. 339].

Этот вечный спор относительно взаимоотношения искусства и политики выразился в существовании двух противоположных точек зрения. Первая утверждает, что искусство должно играть значительную роль в борьбе прогрессивных сил в обществе и художник должен быть прежде всего гражданином своего общества. Другой позиции придерживаются те, кто утверждает независимость искусства от мирской суеты, призывая художника создавать непреходящие, вечные ценности.

О первой точке зрения. Тургенев, например, утверждал, что бывают эпохи, когда литература не может быть только литературой. Салтыков-Щедрин придерживался того взгляда, что литература и пропаганда — это одно и то же. В.Г. Белинский в своей статье о Лермонтове пишет: «Чем выше поэт, тем больше принадлежит обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества» [8. С. 586]. И еще: «Ни один поэт не может быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство; всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества» [8. С. 586].

Во Франции ярким примером такой позиции был известный французский живописец Э. Делакруа. Его полотно «Свобода на баррикадах», посвященное Июльской революции 1830 г., явилось своеобразным манифестом свободы, призывающим к революционным изменениям. Другим примером может быть творчество Оноре Домье (1808—1879), художника, политического карикатуриста, иллюстратора, скульптора. Он всегда защищал политически ориентированное искусство. В своей знаменитой литографии «Законодательное чрево» (1834) он изобразил заседание Палаты депутатов, и мы, видя эту литографию начала XIX в.,

словно попадаем на заседание нашей Государственной Думы: кто-то разговаривает, кто-то спит, кто-то читает газету — ничего не изменилось за два столетия. О. Бальзак писал: «Я не хочу только забавлять читателей, я хочу, чтобы из моего произведения извлекали какой-либо урок. Я усвоил идею Бональда: писатель должен иметь в этике и политике определенные взгляды» [9. С. 58].

Наиболее тесные отношения между политикой и искусством существовали в 20—30 е гг. в России и в Германии. Именно тогда возникла окончательная формулировка тоталитарного искусства: «в СССР она выступила в обличье социалистического реализма, в Германии — „принципов фюрера“... там и здесь был окончательно отстроен сходный по своей структуре аппарат управления искусством и контроля над ним... была объявлена война на уничтожение всем и всяческим художественным стилям, формам, тенденциям, отличающимся от официальной догмы» [10. С. 82]. В этот период в СССР возникли многочисленные организации, которые связывали преобразование общества с искусством. Это были Пролеткульт, АХРР, ЛЕФ, ИНХУК и другие литературные и художественные группировки и организации 1920-х гг.

О второй точке зрения. В соответствии с ней искусству до политики нет никакого дела, ибо когда искусство заставляют служить политике, от его художественности почти ничего не остается. По своей природе искусство протестует против тесной связи с политикой, ибо политика постоянно меняется, а искусство стремиться выразить лишь то, что остается неизменным во всех временах. Кроме того, тенденциозность и дидактичность, морализаторство вообще весьма далеко от того, что мы называем художественностью в искусстве.

Каждое великое искусство ищет поклонников среди далеких потомков, которым будут уже непонятны и неинтересны вопросы, которые составляют содержание социально-политической обусловленности художника.

Этот поиск родственной души в будущем является своего рода базовой потребностью гения и лежит в основе его творческих процессов. Преодолеть временность удастся только, оторвавшись от земного притяжения конкретных социально-политических проблем.

Конечно, отношения между искусством и политикой являются тонкими и сложными. Художник как человек, живущий в обществе, не может не иметь системы взглядов, политических симпатий и антипатий, которые могут принимать разные формы. Но должен ли художник быть просто рупором политических идей, простым их зеркалом? Зависит ли его позиция от политического режима в государстве, ведь в обществе с демократической формой правления его роль будет иная, чем в обществе с тоталитарным режимом? Насколько точно он улавливает и отражает общественные настроения в обществе и отражает их?

Идея о том, что искусство может быть отделено от политических контекстов, — утопическая. Вот как, например, пишет Т. Адорно: «Нетенденциозные произведения, как например, „Страдания молодого Вертера“, по всей вероятности, внесли значительный вклад в дело эмансипации буржуазного сознания в Германии» [11. С. 357]. Ведь искусство обладает невидимой символической властью,

и ее эффективность будет зависеть от того, насколько искусство соответствует действительности (1).

Можно говорить о двух видах связи искусства и политики. Первая — искусственная связь. Ее красноречивым примером является требование к искусству поэзии и музыки, высказанное Платоном в работе «Государство» (2), а также подчинение искусства политике и идеологии в нацистской Германии и в СССР. Так, например, нацисты, придя к власти, сразу же потребовали контроля над искусством. Как говорил Т. Адорно, «в Германии искусство стало костюмированным союзником социального контроля за существующим порядком» [11. С. 342].

Действительно, каждый тоталитарный режим использует искусство для своих пропагандистских целей с целью формирования общественного сознания своего населения. «Решительная серьезность отношения к искусству, его отождествление с политикой — это естественное стремление всякого тоталитаризма включить область художественного творчества в свою систему и сделать его, как и все прочее, интегральной частью самого себя» [12. С. 70]. В этом случае часто художник становится рабом политики. Именно так возникает политическое искусство, которое либо полностью отражает господствующую идеологию, либо становится протестным искусством. При тоталитарных режимах может возникать и оппозиционное искусство, выступающее против насилия власти, против существующего строя и официального искусства. Художник в данном случае ассоциируется с бунтарем, диссидентом, оппозиционером, с революционером, человеком способным повести за собой общество, способствовать радикальным изменениям настроений в обществе.

Вторая — естественная связь. Ненасильственная связь искусства и политики свойственна в основном демократическим государствам. Поскольку каждый художник является гражданином, то он вольно или невольно высказывает свои взгляды на политику. Например, в современных условиях перед выборной компанией художник соглашается выступить на концерте в поддержку политика, чья политическая платформа ему ближе (3). Ненасильственная связь искусства и политики может быть свойственна и авторитарным, и тоталитарным режимам, если художники этих стран искренне разделяют осуществляемую политику, принимают доминирующую идеологию, соответствующую их нравственному выбору, если интересы власти и художника совпадают, то он участвует в «политической агитации». Ярким примером такой ненасильственной связи искусства и политики служит искусство плаката в советской России или творчество В. Маяковского, который симпатизировал социалистическим идеям.

Таким образом, искусство и политика тесно переплетены и влияют друг на друга. У них общая цель: воздействовать на общество и добиться признания — будь это литературное произведение, театральная постановка, шоу, патриотические песни, или митинг, предвыборная компания. В этом смысле мы можем с известной натяжкой назвать политику искусством, как это сделал знаменитый историк искусства Я. Буркхард в своей известной книге «Культура Италии в эпоху Возрождения» (4). Нет искусства, которое бы не испытывало социально-полити-

ческого влияния. Это влияние может иметь порой раздражающий характер, но гений в конечном счете предпочитает иронизировать над жизнью, нежели вмешиваться в ее проблемы. Неизменным в искусстве остается уникальность художника, стремление ее сохранить и развить.

Взаимоотношения Художника и общества — сложная проблема, она трудно поддается однозначному описанию. Художник всегда пытается найти такую тему и такой материал, который менее всего подвержен коррозии и разрушению временем. Но даже если он хочет придать своим произведениям аромат вечности, потусторонности и независимости, он все равно будет сыном своего времени. Истинный художник органически связан с характером своей эпохи, нацией, порождение времени, в котором он живет, дитя своего века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) См.: Бурдые П. Социология социального пространства. М., 2005.
- (2) Платон придавал огромное влияние искусству в своем идеальном государстве. Он понимал, что искусство может быть мощным инструментом образовательной и воспитательной политики государства, воздействуя на умы и сердца людей. Он требует, чтобы художник, отображая действительность, показывал героев в их лучшем виде, это должен быть нравственный и эстетический идеал, которому будут подражать стражи и воины. По этой причине он изгоняет из своего государства музыку, которая слишком печалит или слишком расслабляет людей (ионийский и лидийский лады, оставляя фригийский и дорический), музыку, которая не следует ритму и гармонии, ибо «Уродство, неритмичность, дисгармония — близкие родственники злоречия и злонравия» [Платон. Государство. Соч. в 3 т. Т. 3. Ч. 1. М., 1971].
- (3) Конечно, такая позиция очень близка конформизму, прагматизму, ибо, вступив в «сговор» с властью, художники получают определенные льготы, государственные заказы.
- (4) См.: Буркхард Я. «Культура Возрождения в Италии». М., 1996. Буркхардт даже назвал первую главу в своей книге «Государство как произведение искусства».

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Дюбо Ж.Б. Критические размышления о поэзии и о живописи. М., 1976.
- [2] Жермена де Сталь. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями». М., 1989.
- [3] Винкельман И. История искусства древности. Малые сочинения. М., 2000.
- [4] Гегель. Лекции по эстетике. М., 1938.
- [5] Тэн И. Философия искусства. М., 1996.
- [6] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. XI. М., 1956.
- [7] Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001.
- [8] Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1955.
- [9] Цит. по: Арнаудов М. Психология художественного творчества. М., 1970.
- [10] Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- [11] Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001.
- [12] Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.

SOCIAL DETERMINANTS OF ARTISTIC CREATION

M.P. Matyushova

Department of Ontology and Theory of Knowledge
Faculty of Humanities and Social Sciences
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

This article analyzes the relationship of art and the social environment, in particular the relationship between art and politics.

Key words: art, philosophy, politics, political art.

REFERENCE

- [1] Djubo Zh.B. Kriticheskie razmyshlenija o poezii i o zhivopisi. M., 1976.
- [2] Zhermena de Stal'. O literature, rassmotrennoj v svjazi s obshhestvennymi ustanovlenijami». M., 1989.
- [3] Vinkel'man I. Istorija iskusstva drevnosti. Malye sochinenija. M., 2000.
- [4] Gegel'. Lekcii po jestetike. M., 1938.
- [5] Tjen I. Filosofija iskusstva. M., 1996.
- [6] Belinskij V.G. Poln. sobr. soch. T. XI. M., 1956.
- [7] Adorno T.V. Jesteticheskaja teorija. M., 2001.
- [8] Belinskij V.G. Poln. sobr. soch. T. 6. M., 1955.
- [9] Cit. po: Arnaudov. Psihologija hudozhestvennogo tvorcestva. M., 1970.
- [10] Golomshtok I. Totalitarnoe iskusstvo. M., 1994.
- [11] Adorno T.V. Jesteticheskaja teorija. M., 2001.
- [12] Golomshtok I. Totalitarnoe iskusstvo. M., 1994.